

PRESENZE DELL'ESOTICO NELLA POESIA PER L'INFANZIA DI TOTI SCIALOJA

MATTEO LARGAIOLLI

(Università di Trento – Fondazione Michele Pellegrino, Torino)

Abstract

The paper studies the exotic elements present in the poems written for children by the painter Toti Scialoja (1914-1998), analysing in particular his techniques of nonsense and his sophisticated plays on sound. The exotic is in Scialoja's case a door opening towards imaginary worlds, a seminal key both for children and adults for interpreting reality without paying lip service to stereotypes.

a Elisa

Una delle cifre stilistiche più evidenti della scrittura poetica di Scialoja è quella del nonsense (Arato, 2006; Serianni, 2009). Una parte importante di questa dimensione è rappresentata dalle poesie scritte per bambini: importante sia per quantità, sia perché proprio attraverso le poesie per l'infanzia Scialoja ha sviluppato alcune delle tecniche e quindi dei principi guida della sua poetica delle raccolte maggiori. È, questo per bambini, un versante della scrittura poetica che ha uno dei suoi capisaldi nel nonsense, «in quanto legato strutturalmente all'infanzia» (Scialoja, 1991a:180).

Con “infantili” intendo qui le poesie che Scialoja ha espressamente dedicato ai bambini, in gran parte popolate da animali, e che in alcuni casi sono comparse in volumi da lui stesso illustrati. Si tratta di testi che hanno origine in circostanze concrete, quasi occasionali: un aspetto centrale per la comprensione di queste poesie, e che è bene

tenere sempre presente, è infatti la loro destinazione performativa. Scialoja non scrive testi per la lettura silenziosa, ma per la recitazione («La parola detta, non la parola scritta, è parola della poesia»: Scialoja, 1988:10), e, di più, per l'interpretazione in un'embrionale forma teatrale (Drusi, 1991:27)¹.

Poesie “infantili”, naturalmente, non vuol dire “ingenue”, né “semplici”, né “accomodanti”². Spesso sono testi che di “infantile” sembrano avere poco: non tanto per una loro possibile generica difficoltà di comprensione, quanto piuttosto per i motivi che sottintendono. In superficie ci può essere qualche problema di interpretazione, dovuto a un lessico ricercato o a una sintassi non lineare e resa più complicata da *enjambements* che non aiutano nello scioglimento del dettato³; ma la complessità del testo è in realtà una conseguenza della complessità dei temi trattati. Temi che spesso ritornano anche nelle raccolte “maggiori”, o “per adulti”, e che nella loro portata esistenziale universale sfiorano problemi etici di non facile accesso o hanno riferimenti eruditi che un bambino, ovviamente, non coglie.

Nella lettura di Scialoja si deve ricordare anche che la sua poesia “per bambini” è contemporanea alla poesia “adulta”, e anzi la precede di alcuni anni. Che questi due ambiti di scrittura sia tra loro connessi risulta chiaro da alcune correlazioni formali: ad esempio, soprattutto nelle prime raccolte, prima di adottare l'esametro che compare negli anni Novanta a partire da *Rapide e lente amnesie*, Scialoja predilige l'uso di versi brevi (settenari, ottonari) e di endecasillabi, spesso

¹ Tutte le citazioni si intendono da Scialoja, 2009; indico sempre in sigla la raccolta da cui sono tratte le poesie citate. Come canone ristretto assumo quattro raccolte: *Amato topino caro* (1961-1969), ATC; *Una vespa! Che spavento* (1969-1974), VS; *Ghiro ghiro tondo* (1976-1978), GGT; e *Tre lievi levrieri* (1971-1979), TLL. A queste si aggiungono altre due raccolte articolate sul *nonsense*: *La stanza la stizza l'astuzia* (1973-1976), SSA; *La mela di Amleto* (1974-1980), MA. Le poesie che non appartengono all'ispirazione nonsensica sono citate da Scialoja, 2002 (P).

² Un panorama sulla poesia per l'infanzia di Scialoja in Bonifazi, 2009; ma per la posizione di Scialoja si veda soprattutto Appel, 2007.

³ Anche nei casi di sintassi semplice perché ripetitiva, costruita su strutture parallele e paratattiche, la semplicità è solo apparente. I minimi spostamenti lessicali che caratterizzano le sequenze di frasi parallele (ad es.: *Tapiserie*, TLL 252 e nella sezione centrale di MA) richiedono infatti una lettura attenta per cogliere le differenze tra frase e frase.

fortemente ritmati e articolati in strofe brevi come la quartina, che è anche la cellula metrica di molti testi delle raccolte maggiori, come *Le sillabe della sibilla* e *I violini del diluvio*; comune ai due àmbiti è, ovviamente, anche l'uso di strategie retoriche che fanno leva sulle figure di suono e che Scialoja stesso riconosce come costitutive del suo fare poetico⁴.

Costante qui, come nella poesia maggiore, è l'impiego di allusioni alla tradizione poetica alta, come in *Spleen* (TLL 254) o in *Phaedrus* (TLL 254), costruita nella forma di uno straniato repertorio favolistico; o come succede con Carducci, che, presente in funzione di memoria linguistica e quindi anche culturale di origine scolastica, è ridotto a magazzino di suoni nella parodia di *Pianto antico*: «L'albatro a cui tendevi / un piccolo caimano» (VS 40). Allo stesso trattamento riservato alla tradizione letteraria è sottoposta anche la tradizione filosofica, ad esempio nella quartina di VS 79: «In gergo, ma a garbo, / mi disse lo smergo: / "Mi immergo? Ergo sum! / Riemergo? Pum! Pum!"», in cui la *reductio* della massima cartesiana nell'allegoria venatoria cela l'acuirsi della tragicità della sentenza che tocca non soltanto l'uomo, ma ogni essere vivente, e che contempla come possibilità di risoluzione soltanto la fuga o la morte. Il ritmo fortemente scandito, da aria da operetta, non è diverso da simili esperienze di Caproni o di Fortini, che sulla discrasia tra il contenuto, tragico, e la forma, leggera perché stereotipata, costruisce la sua denuncia etica⁵.

⁴ Nei *Paesaggi senza peso*, quarta parte di MA, il metro consiste quasi esclusivamente di due quartine di settenari a rime alternate (rime, ma anche altre forme di legame fonico, come assonanze e consonanze), su schema abab cdcd, affine e spesso identico a quello di raccolte come *Scarse serpi* e *Le sillabe della sibilla*.

⁵ Una denuncia del declino culturale, si può leggere nella rielaborazione del verso dantesco (*Purg.* 1, 117) nel primo testo di TLL 239, che dopo aver sostituito l'originale *alba* con l'ora meridiana, ripropone il modello in forme decadute: «A mezzogiorno, nella luce piena, / sui tavolini del Caffè Ruschena, / conobbi il tremolar dell'amarena». La smitizzazione agisce anche su Pascoli: i vermi di SSA 100, che incarnano il marciame contemporaneo, cantano una ninna nanna che deriva da *La mia sera* (vv. 1-3: «Son teneri, rosei ed inermi / i vermi di Forte dei Marmi / che in coro mi cantano: "Dormi!"»). In forme più serie c'è la ripresa di Villon, nella poesia di apertura dei *Paesaggi senza peso*, MA 203: «Dove sono le nevi / addormentate un tempo / nel silenzio di brevi / inverni senza vento? // Estate. Il chiar di luna / luccica sulle pietre. / Accanto alla fontana / morirò sempre di sete». La memoria culturale è dichiaratamente una delle molle della scrittura poetica: «ci sono poesie che nascono da versi amati» (Scialoja, 1988:15).

Risonanze complesse toccano anche testi che si aprono in modo innocuo, nella forma della filastrocca, e che celano allusione politiche. Si può vedere, per restare tra i testi ad ambientazione esotica orientale, il caso di VS 69:

Undicimila cimici
traversano la Cina,
col camicino bruno
vanno in fila per uno
sulla Grande Muraglia
e qualcuna sbadiglia.

che rappresenta l'annullamento della personalità incarnato nelle figure di 11.000 cinesi tutti uguali nelle loro uniformi maoiste⁶.

Un esempio particolarmente chiaro di questa complessità è *Moebius* (TLL 253): «Adorare le lucciole / ed invocare il nulla / è solo una vivace / contraddizione sulla // pseudo endiadi di queste / identità incostanti / ilari e insieme meste / sia dietro che davanti», che richiede non soltanto una consuetudine con il gergo quotidiano, ma soprattutto nozioni di logica e di matematica (per sapere che cos'è e come funziona un nastro di Moebius) e una basilare padronanza del lessico tecnico retorico (per sapere che cos'è un'endiadi) e filosofico (per cogliere il senso di concetti come *contraddizione* e *identità incostanti*)⁷.

È proprio in questa stratificazione di livelli di lettura, del resto, che risiede l'interesse di questa poesia "per bambini": una moltiplicazione di piani che permette a Scialoja di considerare il bambino come destinatario integrale di un testo, indipendentemente dalla difficoltà che questo testo crea nella lettura. Il problema etico complesso, il riferimento poetico erudito sono soltanto intuiti, e non compresi in pieno dal lettore non scolarizzato e non colto, che di questi versi

⁶ Anche il numero, *undicimila*, al di là del gioco fonico con *cimici* e con *Cina*, può essere un'ulteriore allusione colta alla leggenda agiografica di sant'Orsola e delle sue undicimila vergini.

⁷ Nel nonsense entrano anche riferimenti alla malattia novecentesca come la nevrosi di «un tarlo ossesso» (SSA:108) e a farmaci, come il *Veramon* (VS 86), l'*analgesico*, le pastiglie balsamiche *Valda* (SSA:110).

afferra altri aspetti: il gioco linguistico, innanzitutto (che non viene mai meno e che, detto per inciso, non lascia indifferente nemmeno il lettore avvertito), e, nel caso dei testi venati da elementi di esotico, la presenza di un formante non familiare, misterioso. La pluralità di piani di lettura in queste raccolte è quindi ad esse intrinseca e programmatica: ogni testo si rivolge sia a un destinatario immediato, che può essere il bambino, sia a un destinatario secondo che è il lettore in grado di decodificare più riferimenti.

Accolta questa prospettiva, la poesia di Scialoja, non disconosce la sua parte giocosa, che ne è una componente fondamentale; ma lungi dall'essere soltanto gioco, che è pur sempre anche serietà, impegno, condivisione di regole⁸, questa poesia è portatrice di istanze etiche che quel gioco non nasconde, ma anzi comunica in modi efficaci per un pubblico stratificato (quindi, anche per i bambini). Nel gioco linguistico, attraverso quindi una tecnica che fa leva sull'immaginazione e sulla fantasia, e che applica in gran parte la tecnica del nonsenso, si assiste alla comunicazione, alla generazione di senso.

Nella sua attenzione al dato giocoso, la poesia di Scialoja è inoltre erede di una tradizione fortemente retorica e ipersofisticata che non ha mai avuto grande considerazione nelle nostre lettere (una presenza «intermittente», nelle parole di Pozzi, 1984:16), come dimostrano la marginalità (ufficiale) del nonsense o la diffidenza nei confronti di esperienze poetiche ad alto tasso di formalismo. Proprio per questa sua discendenza, quella di Scialoja è una poesia che anche se ha suscitato interesse in alcuni poeti e alcuni critici (Raboni, Arato, Serianni), è rimasta finora al margine del campo critico; le direttrici di interpretazione sono ancora in corso di definizione, e inevitabilmente ogni discorso su di essa rischia di dover procedere per approssimazioni. La verifica che qui propongo, quindi, è un sondaggio che avanza alcune prospettive di interpretazione, ma senza poter essere esaustiva e senza voler essere definitiva, elaborata sull'analisi dei rapporti che l'elemento esotico, proposto come chiave particolarmente adatta per l'interpretazione, intrattiene con gli altri

⁸ Oltre che alla nota posizione di Huizinga si può vedere Klein, 1975:480: «occorre un minimo di regole anche solo perché lo sfrenarsi faccia ridere, perché sia "puro gioco"».

aspetti della poesia di Scialoja⁹. Come si accennava, la poesia di Scialoja si caratterizza per la presenza evidente del nonsense e del gioco linguistico. Si tratta di due elementi di stile tanto potenti da informare di sé tutti gli altri aspetti della sua scrittura poetica e da orientarne la lettura; il pericolo, in questo caso, è di ridurre a questi tratti stilistici tutta l'interpretazione della poesia di Scialoja: con questa cautela, anche l'esotismo può essere letto in connessione a questi due elementi centrali.

Il nonsense ha percorso la storia della tradizione poetica italiana in forme carsiche e spesso in opposizione, cosciente o meno, al *mainstream* della lirica aulica di derivazione petrarchesca: ma si tratta di una presenza della cui importanza oggi ci si rende sempre più conto, e che non è più invocata soltanto per giustificare le *cruces* dell'esegesi di Burchiello (cfr. al riguardo Antonelli, Chiummo, 2009). Non discuto qui se il nonsense sia un genere letterario, o un modo, o una tecnica, ma accetto l'appartenenza di Scialoja alla tradizione del nonsense (Arato, 2006), e accolgo i tratti fondamentali della letteratura nonsensica come definiti da Tigges (1988:55):

literary nonsense is characterized by four essential elements: an unresolved tension between presence and absence of meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature.

Sono tratti, questi, che si possono individuare anche nella scrittura di Scialoja. Innanzitutto, la dimensione verbale, linguistica, del testo (punto n. 4 di Tigges) è, come si diceva uno delle caratteristiche principali in Scialoja, studiata nelle sue componenti retoriche e linguistiche da Serianni (2009), ma definito nei suoi tratti principali

⁹ Nella lettura degli elementi esotici c'è la necessità di tenere conto dell'aspetto formale, cioè dei «procédés d'écriture par lesquels l'exotisme est exprimé», attraverso cui «relever et [...] définir les différents moyens d'écriture, les différents procédés stylistiques par lesquels des auteurs se sont efforcés de susciter – ou, au contraire, d'exorciser – l'effet d'exotisme chez leur lecteur» (Thibault, 1998:8).

(l'azione della rima, dell'assonanza e della consonanza) dallo stesso poeta¹⁰.

Inoltre, anche in Scialoja, elementi sensati se presi singolarmente generano un'impressione di nonsenso nella loro combinazione (di una «situazione plausibile in un contesto inatteso» parla Serianni 2009:319). Il nonsense non è soltanto suono inarticolato, ma è un complesso stratificato: «it is that which results from violations of logical syntax, from the combination of individually intelligible ingredients in an illegitimate way» (Muhall, 2007:2). Questa «combination» di elementi, o la «unresolved tension» nella definizione di Tigges, agisce sia a un livello superficiale, impressionistico (ad esempio, la *zanzara delle Azzorre* ha le «zampe azzurre»: VS 86), sia a livello più profondo, come rottura della coerenza testuale, quando ad esempo si stabilisce un'ipotesi che non porta a una conseguenza coerente: è il caso (TLL 247) della giraffa «che in Africa va» e che «*se* gira con l'Alfa / si sfilava una calza / dall'afa che fa», in cui non c'è un rapporto logico diretto tra il girare in macchina e lo sfilarsi una calza per l'afa (tralasciamo per intanto di valutare i nessi favolistici della giraffa che compie azioni umane).

La natura prevalentemente narrativa, o da filastrocca, tende poi ad escludere l'istanza emozionale e lirica («lack of emotional involvement»); e infatti, come si diceva, il nonsense è alternativo alla linea eletta, lirica, della nostra tradizione poetica.

Infine, è chiaro che un uso colto del nonsense, delle tecniche retoriche che lo regolano, o della “deformazione infantile” del linguaggio, non ha niente di banale, né di infantile. Siamo di fronte a un suo uso giocoso («playlike presentation»), ma sorvegliato, non anarchico: «non voglio [...] uscire dalla metrica. Io non amo i versi liberi: quelli sì che sono davvero un *nonsense*. Poesia per me è un verso convenzionalmente racchiuso in una forma» (Scialoja, 1991a:33): le convenzioni poetiche (versi, rima, ripartizione strofica) garantiscono che c'è un controllo razionale, che è il fondamento serio

¹⁰ Scialoja, 1991a:29: «[...] è un tratto comune ad ogni letteratura che si rivolge all'infanzia. I miei versi [...] hanno origine dalla filastrocca e dalle conte, che si sono sempre avvalse di allitterazioni e giochi di parole». Per l'importanza della rima, o dell'assonanza, che crea contenuto cfr. Tigges, 1988:59: «One often has the impression that in nonsense verse the rhyme determines the contents instead of the other way about».

presente in ogni gioco. Il nonsense, insomma, «non è esclusivamente illogico e insensato» (Scialoja, 1991a:180)¹¹; dal momento, anzi, che prevede elementi singolarmente intelligibili connessi in modi incongrui e non immediatamente comprensibili per via razionale, ci spinge a riflettere sul modo in cui fallisce la comunicazione del senso, e in generale a interrogarsi su come agisce il linguaggio, sull'essenza del linguaggio e della realtà: rivelando le lacune della logica, il nonsense è così uno strumento di comprensione¹².

Anche da un punto di vista più concreto, di costruzione del testo, la poesia di Scialoja contiene alcuni dei «caratteri fondamentali» del nonsense individuati da De Benedetti (2002:111-112), come «la conclusione antiepigrammatica [...] Se il nonsense finisse [...] con una sorpresa, avrebbe un senso, sarebbe un falso nonsense. La sorpresa è invece che non succede nulla» (De Benedetti, 2002:112). Anche in Scialoja la chiusa è all'insegna della normalità, all'interno, ovviamente, di un contesto fantastico: qualche cimice «sbadiglia» (*Undicimila cimici*, v. 6; VS 69), la pallina da golf del gufo «vola» e «casca in mar» (VS 73).

Ma soprattutto, proprio della scrittura nonsensica è «l'esordio favoloso [...] spessissimo congiunto [...] a un'indicazione topografica, il che abbassa leggermente la favola verso la cronaca» (De Benedetti, 2002:111; è il più volte ricordato elemento antilirico). La segnalazione topografica, e quindi la dimensione spaziale, è uno degli elementi costitutivi del nonsense (di «special forms of "rearrangement" of space» parla Tigges, 1988: 78). L'importanza dello spazio è chiara se si pensa a come un iniziale «cartello» geografico sia peculiare di una delle forme più classiche del nonsense:

¹¹ A volte, anzi, il nonsense è soltanto apparente: nell'universo «favolistico» creato dalla presenza degli animali, gli elementi eterogenei si uniscono in strutture accettabili, congrue.

¹² «Il nonsense è una sorta di logica altra» (Scialoja, 1988:16). E cfr. anche Mulhall (2007:3): «From the point of view of psychology (or culture, or history), however, one *can* distinguish between various kinds of nonsense; in particular, one can distinguish between those strings of empty signs which are inclined to regard as substantially nonsensical from those which elicit no such inclination. In other words, certain such strings tempt us to regard them as composed from intelligible elements in unintelligible ways, and so can tempt us to think that the specific way in which they fail to make sense offers us a glimpse of (a specific aspect of) the ineffable essence of language, thought, and reality». Dell'artificio linguistico come di «un modo diverso di rappresentare il senso» e quindi come «nascita d'un altro modo di significare» parla anche Pozzi (1984:8).

il *limerick* alla Edward Lear. A tratti Scialoja sembra sul punto di assumere la forma del *limerick*, che però non compare mai nella sua morfologia canonica, di «genere organizzato e codificato» (Rodari, 1973:43)¹³; tuttavia, Scialoja apre spesso i suoi testi con presentazioni topografiche, che uniscono animale protagonista e luogo: «Una zanzara di Zanzibàr» (ATC 13), «La zanzara dello Zambia» (ATC 38), «Tra i cani del Kenia» (ATC 43) ecc., spesso già collocato in un quadro narrativo: «Undicimila cimici / traversano la Cina» (ATC 69). Ma quando quello che contraddistingue queste aperture è l'elemento esotico, la «cronaca» è soltanto allusa, perché in realtà a dominare è la fantasia evocata dal lontano.

In un appunto del 1979, Scialoja scrive che la superficie pittorica velata può essere pensata come una «lontananza accettata»: «lontananza come un possibile viaggio orientato verso il suo ritorno. Forse, soltanto, un sogno di non separazione» (Roma, maggio 1979, in Scialoja, 1991b:182). Passando dalla «lontananza» alla «non separazione», Scialoja intende rappresentare una realtà lontana per trovare risposte sul vicino¹⁴.

È significativo che questa osservazione cada nel 1979, negli anni cioè in cui Scialoja, alla ricerca di nuove possibilità espressive, comincia a praticare con più impegno e costanza anche la poesia accanto al suo principale impegno nella pittura. La poesia, e in particolare la poesia infantile, aveva già permesso di costruire mondi a loro modo «lontani», o recuperare un mondo perduto: «Può darsi», scrive Scialoja (1988:12) «che le mie poesie sulle zanzare rimandino al paese dell'infanzia»: paese che acquisterebbe in tal senso lo *status* di archetipo del luogo esotico descritto nelle altre poesie.

Una prima analisi delle occorrenze dell'esotico che si possono individuare nei testi in questione permette di verificare come questo sia di solito connesso a presenze non umane, ma animali, antropomorfe secondo la tradizione favolistica (tanto è vero che

¹³ Il *limerick* «gioca sulla insensatezza delle situazioni descritte e delle opinioni che i personaggi hanno intorno alla realtà» (Arato, 2006:520), mentre in Scialoja, il nonsense è «ironico» (Arato, 2006:527). Scialoja non crea nemmeno irocervi alla Carroll o alla Morgenstern (Arato, 2006:521-524).

¹⁴ Centrale è l'idea della *lontananza* come rimpianto per la lingua italiana, che è all'origine dell'ispirazione poetica (Scialoja, 1991a:32); cfr. anche Bonifazi, 2009:263.

agiscono e vivono emozioni), che si muovono in forme narrative chiuse, ambientate in contesti lontani nello spazio o nel tempo.

Le figure dominanti, come in tutta la poesia per l'infanzia di Scialoja, sono quindi gli animali: le cimici, l'oca, il gufo, la giraffa. Questi animali sono rappresentati in situazioni che di per sé possono essere del tutto quotidiane, come giocare a golf (il gufo), sfilarsi i guanti (l'iguana) o le calze (la giraffa), fare la cacca (l'oca). Anche queste azioni però, per quanto suonino legittime nel contesto fantastico, presentano un qualche scarto dalla norma (ad esempio, la zanzara in Venezuela «diventa verde e viola», SSA 101). Gli animali compaiono in ambientazioni esotiche, ma anche in attività inaspettate, sotto il segno del *binomio fantastico*¹⁵ o quanto meno del "binomio inatteso": difficilmente si trovano tapiro epiroti, eppure il tapiro d'Epiro (ATC 24) ha un suo spazio e una sua storia, perché non importa la verosimiglianza dell'associazione, ma l'effetto che l'associazione crea¹⁶.

Fondamentale nella costruzione fantastica è il legame tra il tempo e lo spazio: «il bambino è condizionato da una favolosa percezione dello spazio e del tempo. Essi risultano per lui infiniti ed eterni» (Scialoja, 1991a:179). La distanza nel tempo si manifesta per lo più nei riferimenti alla storia o al mito greci, che possono collidere con la contemporaneità (come nel caso di *Micene / cinema*, SSA 101), e si attiva con l'uso di un lessico arcaico. L'effetto prodotto è, insieme, di spaesamento e di affermazione di legami: che è l'esatto corrispettivo sul piano della temporalità dell'effetto creato, sul piano della spazialità, dall'evocazione di luoghi esotici implicati in descrizioni quotidiane e familiari¹⁷.

¹⁵ Secondo la formula generativa di narrazioni fantastiche di Rodari, 1973:17-18, su cui si veda anche oltre.

¹⁶ «So di un tapiro che sta in Epiro / giuoca a birilli nel labirinto / registra i punti con la sua biro / soltanto i grilli non l'hanno vinto». Un conto è l'evento reale, un conto è il senso. Cfr. Wittgenstein RF, § 282: «"Ma nelle favole anche la pentola può vedere e sentire!" (Certo, ma può anche parlare.) "Però la favola narra soltanto cose che non accadono, e non cose senza senso". [...] Anche una poesia fatta di combinazioni insensate di parole non è insensata nello stesso modo in cui lo è, poniamo, il balbettare di un bambino» (RF, § 282).

¹⁷ La descrizione del fatto distante nel tempo può condurre anche alla sua de-mitizzazione, come avviene per i topi che prendono il posto dei soldati di Leonida, e che *parevano* terribili in virtù della loro immobilità «Trecento topi grigi / schierati alle Termopila /

Ammessa però l'importanza della lontananza temporale, l'esotico si manifesta soprattutto come evocazione geografica di luoghi lontani dall'esperienza comune, associati a entità animali, per esprimere situazioni non quotidiane. L'apparizione dell'esotico è condizionata dalla tradizione del nonsense, che tende a limitare la presenza dell'io lirico: il che spiega, da un lato, l'assenza di possibili elementi diaristici che documentino concretamente degli episodi di vita; dall'altro, la sostituzione dell'espressione del sé con una scena costruita attraverso personaggi (ricordo che per Scialoja la primitiva destinazione dei suoi testi era la recitazione).

I luoghi scelti come sede di azione possono evocare attività avventurose (come le grotte di Malacca, dei mari del Sud). La genealogia di questi luoghi si trova non tanto in reali esperienze di viaggio, ma nella letteratura per l'infanzia, dal *Corriere dei Piccoli* a Salgari, narratore stanziale di luoghi dai nomi altisonanti: è lo stesso Scialoja che riconosce la sua «grande passione per i racconti fantastici di Yambo, per Salgari e per Verne» (Scialoja, 1991a:29).

In altri casi la scelta del luogo deriva da fattori linguistici, fonetici (si veda anche Serianni 2009:312): a parte l'abbondanza delle *zeta* nella serie delle *zanzare*, ci sono nomi con lettere "rare", come la *z*, la *u*, la *k* (Mazabuka, Kenia); nomi allitteranti (Bombay, Acapulco); nomi con geminate (Malacca); spesso legati tra loro da ricorrenze foniche (Mazabuka, VS 73, richiama *Mozambico*, di cui condivide la sostanza consonantica) e articolati in serie: Zanzibàr, ATC 13; Zara, VS 37; Zambia, Kasempa, Tanzania, VS 38; Veracruz, VS 39. È lo stesso gusto per la densità di suono che domina nella scelta dei luoghi familiari, prosaici: spesso sono nomi ricchi di echi fonici, sostantivi sdrucchioli (Ladispoli, ATC 22; Imola, VS 43; Tuscolo, VS 44; Casamicciola, VS 54; Cerveteri, VS 57; Abano, VS 76), con lettere geminate (Canossa, VS 45; Fiuggi, VS 42; Chioggia, VS 52; Gubbio, VS 59; Pisticci, VS 67; Lucca, VS 70; Maremma, VS 70; Volterra, VS 84); allitteranti (Farfa, ATC 30); con gruppi fonici complessi, *-sc-*, *-gl-*, *-gn-*: Altopascio (VS 44; VS 71), Brescia (VS 55), Pescia (VS 71), Conegliano (VS 81), Signa (VS 82); allo stesso modo, anche

parevano terribili / perché stavano immobili» (ATC 25). Con perfetto equilibrio, anche il trattamento riservato a Serse lo priva di ogni possibile enfasi celebrativa (cfr. MA 161 «Il re Serse scorse un orso / lo rincorse con le sferze»).

i luoghi stranieri non esotici sono scelti tra quelli dai nomi altisonanti e fonicamente connotati (perché sono monosillabi, rari in italiano; o per la presenza di geminate): Sciaffusa, ATC 24; Metz, VS 81; Spa, VS 82; Azzorre, VS 86. L'accostamento di questi luoghi vicini ai luoghi esotici enfatizza la distanza di questi ultimi, ma insieme, viceversa, favorisce una lettura innovativa dei luoghi più banali.

Anche se non tutte le poesie di Scialoja presentano un'ambientazione precisata, uno spazio definito, molto spesso la collocazione geografica della scena presentata nel testo fa parte integrante della costruzione poetica. La scelta degli animali protagonisti si associa costantemente a questa dimensione geografica (i nomi dei luoghi presentano tratti che ne amplificano la densità fonica, sensoriale). Lo spazio geografico stabilisce una connessione costante con alcune figure: è il caso di Ostenda, che prevede, a partire da MA, la presenza di una protagonista *ostrica* (di solito, sul *lastrico*); della Marna, che ospita la *starna* (VS 43, VS 49); o dell'Istria, sede dell'istrice (MA 169, TLL 243). Il procedimento è pressoché costante: le *zanzare* popolano luoghi connotati da *z*, *n*, *r*: Zanzibàr (ATC 13), Zara (VS 37), Zambia e Tanzania (VS 38), Veracruz (VS 39), Azzorre (VS 86), Venezuela (SSA 101), Alsazia (TLL 247), oltre che Brianza (VS 38, unico caso italiano, ma inserito in una serie, fra Zara e Zambia, prima di Veracruz). Come si vede chiaramente da queste combinazioni fisse, la connessione tra figura protagonista e teatro dell'azione è costruita sulla base di intersezioni foniche: *ostrica* → *Ostenda*, *starna* → *Marna*, *istrice* → *Istria*, che agisce con particolare enfasi nel caso di nomi evocativi: il MAR MorTo (ATC 7) dà luogo alla presenza, razionalmente incongrua, ma foneticamente giustificata, della MARMOTta; ZANZibAR (ATC 13) produce, con il cambio delle vocali, ZANZARa, ZoNZo+BAR, ZeNZeRo¹⁸.

Il fondamento fonetico, linguistico, all'origine della scelta di un luogo aiuta a spiegare l'assenza di elementi descrittivi: il luogo è lo scenario di un'azione, ma al di là dell'evocazione, non c'è una rappresentazione dello spazio, e non ci sono quindi neanche le occasioni per indulgere nei particolari decorativi. L'esotico non si

¹⁸ L'*Estonia* (ATC 16) genera le cellule EST- e -TONIA: «Nelle foreste estive dell'Estonia / la cetonia si desta e vola via, / va ad est, batte la testa, cade in estasi, / esclama: "sempre festa, a casa mia!"». Sul significato di questa tecnica cfr. Manco 2010.

manifesta cioè attraverso la descrizione, ma attraverso quadri favolistici, attraverso il racconto, la narrazione fantastica, non diaristica. Del resto, nel nonsense, inteso come genere non lirico, la presenza della prima persona è rara («Non being lyrical, nonsense must of needs prefer the narrative mode»: Tigges, 1988:54). Il nonsense si spiega perché «l'insensatezza delle parole deriva dal fatto che esse si riferiscano a qualcosa che è assente e quindi stabiliscano una assenza. Da esse è stato cancellato ogni referente. Tale cancellazione tocca anche al significato e rende impossibile qualsiasi struttura o collegamento logico» (Scialoja, 1991a:179-180). Da qui deriva la preferenza accordata a un procedimento fantastico-rappresentativo (catalizzato da quadri narrativi, e con un esplicito portato fantastico soprattutto nel caso di un'ambientazione esotica) su un procedimento logico-concettuale¹⁹.

La proiezione dell'azione su personaggi esterni promuove la scrittura in terza persona, indizio formale dell'oggettività e dell'allontanamento dell'elemento lirico (in generale, nel nonsense si privilegiano i nomi concreti: di «nonsense's preference for concrete nouns to play with» parla Tigges, 1988:79). Mancano di conseguenza le allusioni ai sentimenti e all'esperienza personale, ad esempio del resoconto di un viaggio, che ci sarà nella poesia maggiore²⁰.

La presenza dell'io e del viaggio (ovviamente strettamente connessi, anche se non necessariamente nello stesso testo) emerge infatti chiara in raccolte, anche di poesia nonsensica, non direttamente destinate all'infanzia, come MA: qui compaiono l'*io* («“Anima mia!” così parlai all'anguilla», MA 187), e il racconto di una visita a Ninive («visitiamo rovine», MA 204), in cui il pericolo della rappresentazione stereotipata, turistica, della visita alle rovine è

¹⁹ Peraltro «il procedimento fantastico-rappresentativo è quello che campeggia nella ricerca della legge morale [...] La sua forza persuasiva è infinitamente superiore al ragionamento e condivide col simbolo la capacità di annodare saldamente aspetti anche contraddittori del reale. Freud stesso ha riconosciuto la sconcertante forza del mito» (Lapucci, 1988:236). Sul rapporto tra nonsense e mito cfr. Scialoja, 1988:17: «il nonsense si apparenta al mito [...] Il mito attenta all'imperscrutabile, esattamente come il nonsense». Scialoja (1988:17) ricorda anche Freud, che «vede nel nonsense una riaffermazione dell'invulnerabilità dell'io» (così anche in Scialoja, 1991a:180).

²⁰ Un'allusione a un viaggio minaccioso è in MA 186: «Dall'oblò vedo l'oblò / ed il blu dovunque spio / vedo all'alba il balenio / di un gabbiano dirmi addio».

scongiurato, oltre che dalla ricerca formale particolarmente elaborata, dall'opposizione con un elemento, perturbante in questo contesto, come la neve.

Proprio al confronto con le poesie "adulte", nelle quali l'esotico fa la sua comparsa piuttosto raramente, si rivela l'importanza dell'esotico nelle poesie infantili. Nelle raccolte maggiori, infatti, dal punto di vista dello spazio rappresentato, domina evidentemente la dimensione familiare, italiana o europea, culturalmente nota e condivisa, come nel caso di Parigi (P 283) o di Amsterdam (P 335). Importante perché tocca il primo verso della raccolta *Le sillabe della sibilla* (degli anni 1983-1985), è l'accenno alla Persia²¹: qui, nel resoconto, benché trasfigurato, del viaggio che diventa momento di disorientamento, si misura la distanza della poesia "maggiore" dalla poesia per l'infanzia; ma è significativo che anche in questa occorrenza dell'ambientazione esotica, non manchi il pipistrello, secondo l'associazione vista operante nella poesia nonsensica tra esotico e elemento animale.

In generale, nei casi, non molto frequenti, in cui si trovano elementi esotici, questi sono filtrati dalla memoria culturale, che privilegia luoghi connotati storicamente, perché lontani anche nel tempo, e letterariamente, perché accolti attraverso la mediazione di riferimenti letterari: le rive di Babilonia (*Siamo in due sul davanzale*, da *Qui la vista è sui tigli*, 94) sono quelle del Salmo 136, *Super flumina Babylonis*²²; Cartagine (*Freno ma non capisco*, dalla stessa raccolta, 109) è ovviamente virgiliana²³. Il tratto esotico sfuma però perché viene immerso in contesti domestici propri della modernità (il davanzale, il semaforo) che appaiono come metafore fisiche (legate

²¹ Pagina 121: «Ci siamo spersi in Persia / sviati da percorsi / serpeggianti – più impervi / a sera che perversi. // Ci sdraiamo riversi / mentre il cielo s'intarsia / e fanno la comparsa / pipistrelli di Persia».

²² «Siamo in due sul davanzale / - la luce intermittente / della giostra sul viale / ti rende azzurri i denti // quando ridi – non provi / a sottrarti ai bagliori / di Babilonia – a rive / dove si canta l'ira».

²³ «Freno ma non capisco / se è il rosso del semaforo / oltre i platani o il disco / del sole che trafora // il tramonto quei rami / intricati – un ritaglio / di Cartagine in Fiamme / tra le foglie mi abbaglia».

alla luce), ma anche morali, del mondo del peccato. La memoria culturale agisce anche in altri casi, come per il soggiorno a Cipro, che è mediato da un incipit foscoliano: «All'ombra dei cipressi / sulle sponde di Cipro [...]» (da *Scarse serpi*, 42), o per l'evocazione di Odessa (dalla raccolta *Ada ride*, 334): «Desolata ti attende – quando scende la sera / la decaduta Odessa [...]», che è una trasparente citazione da Montale (*La casa dei doganieri*, v. 3: «desolata t'attende dalla sera»)²⁴.

Nella poesia per l'infanzia però l'esotico non è documento di un reale contatto con l'altrove, ma è giostrato in prima istanza sull'immaginazione, su dati trasfigurati e arbitrariamente associati tra loro (la zanzara non è necessariamente dello Zambia), ma accettabili nell'universo fantastico. In questo universo, anche verità lapalissiane, come l'ovvia constatazione che i cani hanno la coda in fondo alla schiena, acquistano nuova luce se sono viste sotto una diversa prospettiva, in soggettiva, come succede, ad esempio, per i cani del Kenia: «Tra i cani del Kenia / va molto di moda / portare la coda / in fondo alla schiena» (VS 42).

Proprio per i cani del Kenia, meriterebbe un discorso a parte la valutazione dell'illustrazione. Faccio qui soltanto pochi cenni ai rapporti del testo poetico con la parte grafica dell'opera (su cui vedi Pallottino, 1991:10)²⁵. I disegni uniti al testo poetico sono con questo in una relazione che va oltre la semplice illustrazione: nati assieme, immagine e testo, si completano tra loro e spesso l'uno interviene come necessario complemento alla rappresentazione. Il disegno, infatti, permette di circoscrivere il contenuto, limitando l'apparente nonsenso, e di comprendere meglio il testo, perché l'elemento che l'autore ritiene di dover rappresentare graficamente è probabilmente quello che più pesa nell'interpretazione.

²⁴ *Odessa* serve come mezzo di sviluppo fonetico, e come occasione di riflessione metapoetica, negli ultimi due versi (vv. 7-8), che all'anagramma *Odessa / adesso* associano un gioco sulla dominanza delle *dentali*: «mi dici con durezza e intanto stacchi / Otto dentali: “non da adesso odio Odessa”».

²⁵ Nonsense e disegno sono connessi anche in Edward Lear: cfr. al riguardo Tigges 1988:52: «The tension between meaning and its absence [...] works between the text and its illustration».

È il caso, ad esempio, significativo anche se non strettamente legato a un contesto esotico, del topino etrusco (il disegno è anche in Scialoja, 1991a:38-39). Nel disegno si vede la statua di un topo disteso nella tipica posa da sarcofago etrusco, sul tipo *kline*, che sul cassone riporta l'iscrizione, in grafia maiuscola arcaizzante, vagamente latina, *Amato topino caro*: iscrizione la cui centralità nel sistema libro è evidente, visto che si tratta del titolo dell'intera raccolta, e che, in latino maccheronico (**topinus, -i?*), suona non come vocativo, come sembra a una prima lettura, ma come un dativo di dedica, "all'amato, caro topino".

Che la rappresentazione grafica esprima elementi centrali del testo è comune, e ovvio, anche in altri esempi. Un caso rappresentativo, in cui il disegno esprime un elemento formale del testo è quello della *zanzara di Zara* (Scialoja, 1991a:68-69), che manifesta la centralità, iconica nel disegno ma anche nei versi, della lettera z: la zanzara siede su una sedia a forma di Z e beve da un bicchiere posato su un tavolino a forma di Z.

Il disegno può quindi portare in sé anche elementi dell'esotico. È quello che avviene con i già ricordati cani del Kenia (Scialoja, 1991a:80-81), disegnati di schiena, in una mise retrò, vagamente napoleonica, vestiti con una giacca che lascia scoperta la coda di cui vanno orgogliosi e che in un schizzo preparatorio (p. 80) era decorata con una grande K, di *Kenia*, a ribadire il loro luogo d'origine e l'importanza che l'origine geografica ricopre nella caratterizzazione dei personaggi.

Anche la *zanzara dello Zambia* (Scialoja, 1991a:122-123) è rappresentata in movimento, in quella che sembra, a tutti gli effetti, una danza smaniosa, e che invece danza non è: «La zanzara dello Zambia / quando zompa su una zampa / da Kasempa alla Tanzania / mica danza, mica smania, / mica semina zizzania, / sente solo che uno zampi / rone brucia nella stanza» (VS 38). È chiaro, infatti, dal disegno che la zanzara sta cercando di evitare il fumo che sale da uno zampirone acceso. La zanzara in questione è rappresentata con un tratto che ne denuncia l'origine africana: veste, a rivelarne la provenienza, un elmetto coloniale, secondo una rappresentazione apparentemente topica e stereotipa del bianco in Africa, che denuncia le potenti implicazioni di un passato forzatamente europeo.

La zanzara con l'elmetto coloniale è una rappresentazione ironica (l'attributo animale porta con sé anche una critica al dominio culturale europeo), non passiva: l'esotico in Scialoja non è stereotipato. Scialoja non introduce nei suoi testi preconcetti, né i *clichés* più tipici dell'esotismo (prendo come esempi quelli definiti da Moura, 1988:102-104): l'altrove non è il *locus amoenus*, non c'è imitazione del linguaggio, né l'associazione di tratti specifici a una determinata comunità; la presenza degli animali permette inoltre di evitare il ricorso a figure esotiche tipiche, come quelle del buon selvaggio, o del saggio cinese, o della donna orientale sensuale. L'assenza di elementi decorativi inessenziali è propria anche dell'illustrazione: gli animali delle figure sono «collocati in *décor* inesistente o talmente ridotto, da sembrare piuttosto finalizzato ad evidenziarne gli attributi simbolico-psicologico» (Pallottino, 1991:12).

L'evocazione dell'esotico non è quindi fine a sé stessa: le situazioni rappresentate non sono diverse dalle situazioni quotidiane, come è chiaro nella condivisione dell'elemento animale e delle strategie retoriche alla base della creazione linguistica; in altri termini, la rappresentazione di realtà distanti permette di applicare anche alle situazioni quotidiane, ritratte nei testi privi di elementi esotici, una modalità di lettura che su questi si è esercitata, e permette quindi di cogliere l'aspetto meraviglioso, stupefacente del reale familiare. Alla base di una tale possibilità c'è la convinzione secondo cui la poesia è per il lettore un mezzo per appropriarsi della realtà, è una «presa di coscienza del mondo attraverso la propria esperienza individuale» (Scialoja, 1991a:30)²⁶. In tal modo si ottiene un duplice risultato: si scopre il meraviglioso nel quotidiano (che si impara a guardare con sguardo critico); e si scopre la sostanziale unità del reale: per cui l'elemento esotico, inaspettato, estraneo ha la stessa dignità del quotidiano, del vicino.

Accanto alla rappresentazione della realtà, però, come ha riconosciuto Dorfles (1991:XIII), per Scialoja è fondamentale anche

²⁶ Per il principio della "appropriazione del reale" cfr. Rodari (1973:91): idea della "logica fantastica" (p. 90): «la fantasia gioca tra reale e immaginario, in un'altalena che ritengo molto istruttiva, anzi, addirittura indispensabile per impadronirsi fino in fondo del reale, rimodellandolo».

la modalità dell'azione²⁷: l'obiettivo è *mostrare* la "modalità dell'evento". Il fine dell'operazione poetica è conoscere, e anche quando Scialoja sfrutta le tecniche del nonsenso le piega per un fine euristico.

Il primo passo per la comprensione passa dai sensi: Scialoja attribuisce «la massima importanza al dato percettivo – all'elemento sensoriale» (così Dorfles, 1991:XIII, sulla base di affermazioni dello stesso pittore: «Solo dal dato strumentale percettivo [...] si passa [...] al dato interpretativo-espressivo»). Se la pittura passa attraverso la vista, la poesia, a quella complementare, passa attraverso il suono: «c'è qualcosa da non dimenticare, ed è il suono delle parole. Di questo suono pensante, afferrabile e inafferrabile, è costituita la poesia» (Scialoja, 1988:10). La densità fonica è funzionale alla percezione sensoriale, e quindi alla fruizione piena dell'opera, e quindi all'interpretazione.

La centralità della rappresentazione dell'evento, dell'uso della parola e degli effetti che la parola produce, sono tutti elementi che richiedono una partecipazione attiva del lettore. C'è un'associazione fantastica generata dall'uso della lingua, e nello specifico dal ricorso all'elemento esotico che, proprio in quanto non familiare, spicca nella trama del discorso e amplifica l'effetto rendendo più evidente il gioco linguistico, soprattutto nei casi di serialità (come nel ciclo della zanzara). È significativo che proprio negli anni in cui Rodari formulava la sua idea di *binomio fantastico*, Scialoja applicasse una tecnica simile nella sua poesia. La posizione di Rodari (1973:17) per cui

La parola singola "agisce" [...] solo quando ne incontra una seconda che la provoca, la costringe a uscire dai binari dell'abitudine, a scoprirsi nuove capacità di significare [...] Occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito,

²⁷ «La ripetizione [...] è concepita da Toti non come replica d'una determinata forma, ma come iterazione d'un'azione nel tempo; azione che non può più "tornare indietro", né può essere retrogradata, ma che, nel suo ripetersi, mostra la "modalità dell'evento"» (Dorfles, 1991:XIII).

perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme (fantastico) in cui i due elementi estranei possano convivere.

è affine alla concezione della poesia moderna che si trova ad es. in Hugo, 1983 [1956]:193, per cui nella poesia agiscono i «“suoni armonici semantici”, cioè significazioni riposte solo nelle zone marginali di una parola o che scaturiscono da un anormale collegamento di parole», ma soprattutto nello stesso Scialoja (1988:19), secondo cui «la poesia nasce come il colpo di mano imprevisto e fulmineo di due o tre parole che irrompono nella roccaforte dell'esistere e la scoprono deserta».

Per il bambino, questa dimensione fantastica si attiva attraverso il rapporto con un tempo e uno spazio fuori dall'ordinario: «il bambino è condizionato da una favolosa percezione dello spazio e del tempo. Essi risultano per lui infiniti ed eterni. Lo spazio e il tempo instaurano per lui il puro mito» (Scialoja, 1991a:179). La poesia è un'occasione per affrontare un giorno l'affiorante «territorio della vita adulta. Sulla quale il bambino non può non proiettare la stessa dimensione magica e favolosa del tempo e dello spazio che egli sperimenta ogni giorno» (Scialoja, 1991a:179). Il che è possibile perché «la poesia basata sulla magia del linguaggio e sulla suggestione conferisce alla parola il potere di essere il primo motore dell'atto poetico» e pertanto «la poesia non significa, ma è» (Hugo, 1983 [1956]:193). Attraverso il suo formante esotico, che per l'appunto garantisce la “favolosa percezione dello spazio e del tempo”, per cui nominare un luogo vuol dire creare, partendo dal nome, un coerente mondo fantastico, la poesia riesce a cogliere l'essenza di quello che rappresenta²⁸. Pensato come strategia letteraria non ingenua, ma fondata sulle potenzialità

²⁸ L'«insegnamento ostensivo delle parole stabilisce una connessione associativa tra la parola e la cosa [...] Connesso con un tipo d'istruzione diverso, lo stesso insegnamento ostensivo di questa parola avrebbe avuto come effetto una comprensione del tutto diversa» (Wittgenstein RF, § 6). Nei testi “esotici” si attiva una riflessione su questo processo associativo: l'esotismo funziona come una *istruzione* diversa dalla norma, che fa scattare una comprensione diversa della realtà. È una tecnica conoscitiva, perché l'allievo ha un ruolo attivo: «l'allievo *nomina* gli oggetti [...] lo scolaro ripete le parole che l'insegnante gli suggerisce» (Wittgenstein RF, § 7).

dell'immaginazione e della fantasia, il gioco linguistico porta alla generazione di senso perché permette al lettore di cogliere i legami tra diversi livelli di realtà, con un'istanza pedagogica e etica, motivandolo a sviluppare un'attitudine critica nei confronti del reale. Questo mondo fantastico elaborato attraverso il testo poetico, e con il ricorso a elementi lontani dalla quotidianità, è una costruzione adulta rivolta al bambino, che è «totalmente privo di fantasia: come è sperimentabile egli ha bisogno di qualcuno “che lo faccia giocare”» (Scialoja, 1991a:179). L'esotico si configura quindi non soltanto come possibilità di attivazione di tecniche retoriche che fanno leva sul linguaggio, ma anche come uno dei nuclei alla base dell'associazione tra il linguaggio e la realtà.

Bibliografia

- | | | |
|------------------------------|------|---|
| Antonelli G. /
Chiummo C. | 2009 | «Nominativi fritti e mappamondi». <i>Il 'nonsense' nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007</i> , a cura di Giuseppe Antonelli e Carla Chiummo. Roma: Salerno. |
| Appel, F. | 2007 | L'animale intellettuale. La poesia per bambini di Toti Scialoja. <i>Bollettino di Italianistica</i> , 4:101-114. |
| Arato, F. | 2006 | Dalla parte del nonsenso. <i>Belfagor</i> , 61:517-530. |
| Bonifazi, O. | 2009 | Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante». In Scialoja 2009:257-273. |
| De Benedetti, P. | 2002 | <i>Nonsense e altro</i> . Milano: Scheiwiller. |
| Dorfles, G. | 1991 | Prefazione. In Scialoja 1991b:IX-XVI. |
| Drusi, B. | 1991 | <i>Nonsense</i> , gioco o esorcismo?. In Scialoja 1991b:25-28. |

- | | | |
|----------------|-------|---|
| Hugo, F. | 1983 | <i>La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo.</i> Milano: Garzanti [Hamburg: Rowohlt, 1956] |
| Klein, R. | 1975 | Il tema del pazzo e l'ironia umanistica [1963]. In <i>La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna.</i> Torino: Einaudi:477-497. |
| Lapucci, C. | 1989 | L'analogia ironica delle parità morali e la sua funzione nella tradizione popolare. In <i>Per Giuseppe Šebesta.</i> Trento: Comune di Trento:233-246. |
| Manco, A. | 2010 | Le parole-oggetto e il «sogno di non separazione» nei testi di Toti Scialoja. <i>LZ. Linguistica Zero</i> , 2:112-124.
< http://www.iuo.it/userfiles/workarea_477/Manco%20LZ%202%202010.pdf > |
| Moura, J.-M. | 1992 | <i>Lire l'exotisme.</i> Paris: Dunod. |
| Mulhall, S. | 2007 | <i>Wittgenstein's Private Language. Grammar, Nonsense, and Imagination in Philosophical Investigations, §§ 243-315.</i> Oxford: Clarendon Press. |
| Pallottino, P. | 1991 | Toti, topi e <i>topoi</i> iconografici. In Scialoja 1991a:9-13. |
| Pozzi, G. | 1984 | <i>Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose.</i> Bologna: Il Mulino. |
| Rodari, G. | 1973 | <i>Grammatica della fantasia.</i> Torino: Einaudi. |
| Scialoja, T. | 1988 | Come nascono le mie poesie. <i>Il Verri</i> , VIII/8:9-20. |
| Scialoja, T. | 1991a | <i>Animalie: disegni con animali e poesie</i> , a cura di Andrea Rauch. Bologna: Grafis [in |

- particolare: *La mia infanzia sono io.... Conversazione con Toti Scialoja*, a cura di Andrea Rauch: 29-33; *Infanzia e nonsense, voglia dell'intangibile*:179-180].
- Scialoja, T. 1991b *Giornale di pittura*. Roma: Editori Riuniti.
- Scialoja, T. 2002 *Poesie. 1961-1998*. Milano: Garzanti.
- Scialoja, T. 2009 *Versi del senso perso*. Torino: Einaudi
- Serianni, L. 2009 *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in Antonelli-Chiummo 2009:307-324.
- Thibault, B. 1998 *L'écriture du voyage: la question de l'exotisme, du romantisme à l'époque contemporaine*. Ann Arbor, Mich.: University microfilms international.
- Tigges, W. 1988 *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Wittgenstein, L. 1967 *Ricerche filosofiche*. A cura di Mario Trinchero. Torino: Einaudi.